

Miszellen

Jochen Hörisch (Mannheim)

„Eines nur will ich noch: das Ende“ Todesfaszination bei Richard Wagner und Thomas Mann

In einem „wilden Felsengebirg“ voll Schluchten und Felsjochen (so die Szenenanweisung zum zweiten Aufzug der *Walküre*) offenbart sich mitsamt all seinen Abgründen ein Vater seiner Tochter. Wotan zu Brünnhilde: „Zum Ekel find' ich / ewig nur mich / in allem was ich erwirke! / Das Andre, das ich erschne, / das Andre ersch' ich nie.“ (II, 110 ¹) Das Andre, das ganz Andre, das totaliter aliter ist ein altes Schibboleth der Theologie. Es verweist paradox auf den Gott, auf den man nicht deiktisch verweisen kann. Seine Präsenz kann man in diesem endlichen Leben erschennen, nie aber „erschauen“. Die Paradoxien einer Verweisung auf das schlechthin Andere des Göttlichen werden nicht geringer, wenn der, der sie ausspricht, selbst ein Gott ist. Wotan aber ist ein Gott und näherhin ein Gott, der am Ende ist. Als solcher hat er eine lange Vorgeschichte, deren heißer Dynamik Hölderlin wohl am präzisesten zum Ausdruck verholfen hat, als er in der *Mnemosyne*-Hymne dichtete:

Denn nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo,
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.

So eindringlich wie diese Verse Hölderlins sind die Worte nicht, die Wotan Brünnhilde halb entgegenschleudert, halb stammelt. Sie kreisen jedoch um dasselbe Problem und Paradox, das aus schnell nachvollziehbaren Gründen von der Geschichte der monotheistischen Theologien weitgehend tabuisiert wurde: ein ewiger und allmächtiger Gott kann sich nicht nicht, d.h. er muß sich also in den Widerspruch

¹ Zitate in Klammern beziehen sich auf die von Dieter Borchmeyer herausgegebene zehnbändige Ausgabe von Richard Wagners Werken (Band / Seitenzahl). Der vorliegende Text wurde am 13.11.2001 auf einem Wagner-Symposion der Universität Tel Aviv vorgetragen.

verwickeln, etwas nicht zu vermögen, was Sterbliche vermögen – eben zu sterben. Er ist dazu verdammt, von Ewigkeit zu Ewigkeit zu sein. Wenn er aber etwas nicht vermag, was Sterbliche vermögen, ist er nicht allmächtig. Eine anspruchsvolle Karfreitags-Theologie, wie sie im Kreis von Hegel und Hölderlin entwickelt wurde, hat deshalb in Jesus Christus der widersprüchlichen Figur des sterblichen Gottes nachgedacht, der in seinem Tod ein wichtiges Prädikat seiner Allmacht realisiert. Und Hegel wie Hölderlin haben in dieser Denk-Figur die Geburtstunde einer Dialektik gefunden, die Widersprüche nicht panisch flieht, sondern in ihnen die anspruchsvolleren Aspekte von Wahrheit erkunden will. Auf dem Reflexions-Niveau von Hegels oder Hölderlins dialektischer Theologie argumentiert Wagners *Ring* wohl nicht. Aber seine Tetralogie hat einen Vorteil: sie legt mit der Eindringlichkeit, die nur Tönen eigen sein kann, welche höher bzw. abgründiger sind denn alle Vernunft, wenn nicht die, so doch eine Psychodynamik bloß, die aus dem Bewußtsein der Endlichkeits-Unendlichkeits-Paradoxie entspringen kann. Es ist – anders als bei Hegel und Hölderlin – keine Dynamik der Befreiung von tradierten Sinn- und Handlungs-Oktrois, sondern eine durch und durch destruktive Dynamik. Daran lassen die untergangslüsternen Worte des gefallenen Gottes Wotan keinen Zweifel:

Was ich liebe, muß ich verlassen
 morden, was je ich minne,
 trügend verraten
 wer mir vertraut! –
 Fahre denn hin,
 herrische Pracht,
 göttlichen Prunkes
 prahlende Schmach!
 Zusammen breche
 Was ich gebaut!
 Auf geb' ich mein Werk;
 Eines nur will ich noch:
 das Ende –
 das Ende! – (Walküre II, 110 f.)

Seinen Seins-, Daseins- und Weltekel, der sich mitunter zum gnostisch dimensionierten Seins- und Welthaß steigert, teilt Wotan mit auffallend vielen anderen Figuren Wagners. Spezifischer: gerade mit den Figuren Wagners, die normalen Sterblichen deutlich überlegen sind. Sie alle mitsamt leiden daran, dasein zu müssen und nicht sterben zu können. Unüberhörbar handelt es sich dabei um eine, wenn nicht um die zentrale Obsession, die Wagners wandlungsfähiges Werk

von den Anfängen bis zum *Parsifal* tief prägt. „Nirgends ein Grab! Niemals der Tod! / Dies der Verdammnis Schreck-Gebot.“ schreit der fliegende Holländer auf, dem nur ein einziger Trost bleibt: „Nur eine Hoffnung soll mir bleiben, / nur eine unerschüttert steht: / so lang’ der Erde Keime treiben, / so muß sie doch zu Grunde gehen.“ (II, 13 f.) Fraglich ist allein, ob der zu ewiger Unrast Verdammte diesen ersehnten Augenblick im Horizont seiner Nah-Erwartung wissen kann, ob es ihm gelingt, seine Lebenszeit mit der Weltzeit destruktiv zu synchronisieren ²: „Tag des Gerichtes! Jüngster Tag! / Wann brichst du an in meine Nacht? / Wann dröhnt er, der Vernichtungs-Schlag, / mit dem die Welt zusammenkracht?“

Wagner versteht sich darauf, sein Grundmotiv zu variieren. Auch Tannhäuser hält das Leben für eine Zumutung, was um so aufschlußreicher ist, als Tannhäuser schlechthin alles hat, was ein Leben vor dem Verdacht bewahren sollte, eine Zumutung zu sein: er ist reich, forever young und glücklich; er ist, im Reiche der Venus lebend, der Geliebte der Königin der Nacht wie des Tages; und er vermag es auch noch, diesem Übermaß des Glücks ästhetisch standzuhalten und es zu besingen. Venus hat deshalb aus schnell nachvollziehbaren Gründen Schwierigkeiten, Tannhäusers Todeslust zu verstehen: „Reut es dich so sehr, ein Gott zu sein?“ (II, 58). Die Antwort läßt an psychodiagnostischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: „wenn stets ein Gott genießen kann, / bin ich dem Wechsel untertan; / nicht Lust allein liegt mir am Herzen, / aus Freuden sehn’ ich mich nach Schmerzen: / aus deinem Reiche muß ich fliehn, – / o, Königin, Göttin! Laß mich ziehn!“ Venus kann und will, hedonistisch, wie sie ist, das nicht verstehen. Und so muß Tannhäuser noch deutlicher werden und seine gnostischen Karten auf den Tisch legen: „Nicht such’ ich Wonn’ und Lust. / O, Göttin, woll’ es fassen, / mich drängt es hin zum Tod!“ (II, 62)

Wagner hat Wiederholungen nicht gescheut – und er hat es schlechthin glänzend verstanden, sein obsessives Hauptmotiv, das der Todes-Faszination und des „Vernichtungs-Schlags, mit dem die Welt zusammenkracht“, unwiderstehlich zu modulieren (um davon zu schweigen, wie er es dem Aufschwung von Violinen anvertraut, der jenseits allen Verstandes ist). Kurzum: auch Lohengrin zieht es aus der gottnahen Gralssphäre in die endliche Welt; auch Siegfried und Brünnhilde lassen es sich nicht nehmen, in einem Atemzug die leuchtende Liebe und den lachenden Tod zu feiern; auch Amfortas will nur

² Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. Ffm. 1986.

noch eines – sein und der Welt baldiges Ende; und selbst Tristan steht weitaus stärker im Bann von Thanatos als von Eros. Man hat, dem Zauber der Tristan-Musik hingegeben, selten bedacht, daß die beiden prominenten Liebenden (nicht nur in dieser Hinsicht Eduard und Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften* ähnelnd) sich nie vereinen. Die Geltung des alten Spruchs „amor vincit omnia“ scheitert in Wagners erotischstem Musikdrama daran, daß die Liebenden im ersten wie im zweiten Aufzug gerade in dem Augenblick, in dem die Komposition sich orgiastisch aufschwingt, getrennt werden: das Schiff legt an Land an, die Liebenden aber erleiden Schiffbruch. Im zweiten Aufzug sinkt die Nacht der Liebe hernieder, doch die Liebenden werden, noch bevor sie eins werden können, ein Opfer der vorzeitig zurückkehrenden Jagdgesellschaft. Erfüllung findet die Liebessehnsucht allein am Ende des dritten Aufzugs, der die dunkle Verheißung der Tristan-Worte aus dem vorherigen Aufzug einlöst und deutlich macht, daß „Liebestod“ eben auch präzise „Tod der Liebe“ und Leben des Todes heißt:

Er (Tristan) wendet sich seitwärts zu Isolde, welche die Augen sehnsüchtig zu ihm aufgeschlagen hat.

Wohin nun Tristan scheidet,
willst du, Isold', ihm folgen?

Dem Land, das Tristan meint,
der Sonne Licht nicht scheint:

es ist das dunkel

nächt' ge Land,

daraus die Mutter

einst mich sandt',

als, den im Tode

sie empfangen,

im Tod' sie ließ

zum Licht gelangen.

Was, da sie mich gebar,

ihr Liebesberge war,

das Wunderreich der Nacht,

aus der ich einst erwacht, -

das bietet dir Tristan,

dahin geht er voran. (III, 58)

*

Das Motiv ist alt und doch unerhört – das Motiv des Eifersuchtsduetts zwischen Eros und Thanatos. In ihm haben beide Seiten einen festen Part und eine bestimmte Partie zu singen. Der Tod hat starke Argumente auf seiner Seite. Kann er doch gegenüber der Liebe mit buch-

stäblich letzter Autorität auftreten, weil er suggestiv darlegen kann, daß er das jeweils letzte Wort hat: das stumme. Die Liebe aber kann sich von diesem Schlag erholen, wenn sie selbstbewußt darauf verweist, daß der Tod buchstäblich nichts zu holen hätte, wenn es sie, die Leben schenkende Liebe, nicht gäbe. Nun gehört es zu den wirklich großartigen Motiven der Wagnerschen Gesamtkunstwerke, daß sie die wunderlichsten Chiasmen bilden: samt und sonders versuchen sie, das Widerspruchs-Verhältnis von Eros und Thanatos einem Re-entry-Test zu unterwerfen, also zu fragen, ob die Unterscheidung von Liebe und Tod eine liebevolle oder aber eine tödliche Unterscheidung ist, ob – um mit Hegel zu argumentieren (was schon deshalb nicht abwegig ist, weil Wagner die junghegelianischen Theorien erstaunlich gut kannte) – eine Seite der Differenz in der Lage ist, die gesamte Differenzgleichung zu fundieren. Wagners Kunst, diese Frage durchzudeklinieren, also die unterschiedenen Seiten ineinander zu kopieren oder auf sich selbst anzuwenden, ist beachtlich und verdient alle Aufmerksamkeit. Um die Vielheit der Perspektiven nur anzudeuten: man kann die Liebe töten (wie etwa Klingsor es tut) oder den Tod lieben (die von Wagner – siehe die oben angeführten Beispiele – wohl am stärksten gestaltete Option); man kann aber auch die Liebe lieben und versuchen, den Tod zu töten. Und man kann all dies zudem mit Hintersinn und Perspektiven tun: man kann dann z.B. die falsche Liebe töten (der Fall in den *Meistersingern*), um der wahren Liebe Raum zu schaffen, oder den Tod lieben, um ihn dadurch zu überwinden (Identifikation mit dem Aggressor würde das die Psychoanalyse nennen).

Unmöglich, diese Kombinatoriken im Einzelnen auszuführen. Zum unvergleichlichen Reiz der Wagnerschen Werke gehört es, daß sie diese Kombinatoriken ungemein reizvoll entfalten und so intellektuellen mit musischem Genuß vereinen; zu ihren wohl tiefsten Problemen aber zählt, daß sie die Option des Liebestodes und der Todesliebe mit einer besonderen Prämie versehen. Einem der größten Wagner-Kenner, – Verehrer und -Kritiker war es vorbehalten, diese Option auf ihre psychodynamischen Implikationen hin zu befragen und deutlich zu politisieren. Thomas Mann läßt im *Zauberberg* seinen Protagonisten Hans Castorp (dem, seinen Initialen gemäß, Einsichten nur honoris causa zufallen: h.c.) fast ein wenig zu deutlich zwischen Eros und Thanatos zum Weltkind in der Mitten werden. Clawdia Chauchat, also nicht anders als heiße Katze, heißt seine temporäre Geliebte, Hippe, also nicht anders als Tod, heißt sein alter Freund von Schulzeiten her. Die beiden haben mehr Ähnlichkeiten, als beiden von ihnen lieb sein kann. Und so entfaltet Thomas Mann im *Zauberberg* ein deutlich an Wagnersche Dimensionen gemahnendes Ringen zwi-

schen den Polen Liebe und Tod. Der Ausgang ist bekannt und dem Autor so wichtig, daß er ihn kursiv setzt. In seiner größten Annäherung an die Todessphäre, nämlich während seines Versinkens, Ertrinkens im tiefen, tiefen Schnee und seiner sonnenhellen Vision von den eleusinischen Mysterien wird Hans Castorp eine Einsicht zuteil, deren Abgründigkeit nicht zuletzt darin beruht, daß sie gerade nicht nüchtern-intellektuell, sondern vielmehr in Trance-artiger Stimmung gewonnen wird: „Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Und damit wach' ich auf ...“³

Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer. Nicht immer gelingt ein Erwachen, wie es Hans Castorp widerfuhr. Der hingerissene Wagner-Hörer Thomas Mann kommt in den frühen 20-er Jahren des 20. Jahrhunderts aufgrund einer profanen Erleuchtung zu einer bemerkenswert pointierten Charakterisierung rechter und linker Polit-Psychologie und -Ästhetik. Und die lautet: rechte Politik ist todesverliebt („viva la muerte!“ riefen die spanischen Falangisten; einen Totenschädel hatte die SS zu ihrem Emblem gemacht), gnostisch, das Welt-Ende herbeisehnend, eng mit religiösen Phantasmata verbunden, von Purgatorien aller Art träumend und – nicht zuletzt – männerbündisch bis homosexuell. Die Panik, die alle Rechtsmilitanten ergreift, wenn sie Liebespaare sehen, ist das Revers ihrer Todesfaszination. Der 11.9.2001 hat so wenig wie das Testament des Terroristen Atta dazu beigetragen, die Angemessenheit dieser Diagnose in Frage zu stellen.

Linke Politik ist hingegen in die Liebe wie in die Welt verliebt, hedonistisch, religiös auffallend an immanentistisch-pantheistischen Hermeneutiken interessiert und frei von Ängsten gegenüber allem Heterogenen. Mindestens eine weitere Differenz fehlt in dieser Liste: es ist keine andere als die zwischen Funktionalismus bzw. Ausdifferenzierung und hierarchischem Integralismus. Jedes Problem verlangt nach einer spezifischen Lösung, die nur in funktional ausdifferenzierten Systemen möglich ist – so die eine, spezifisch pro-moderne Option. Sie weiß, daß die Lösung von Problemen neue Probleme schafft. Denn ohne Probleme gäbe es keine Systeme. Es gibt Konflikte, also muß es das System Recht geben, das nur dann überzeugend funktio-

³ Thomas Mann: Der Zauberberg. Frankfurter Ausgabe, hg. von P. de Mendelssohn. Ffm. 1986, S. 694 f.

niert, wenn es von den Weisungen anderer Systeme unabhängig ist (man darf Recht z.B. nicht kaufen oder durch politische Interventionen beeinflussen). Es gibt das Problem, zwischen wahren und falschen Sätzen nicht immer sofort klar unterscheiden zu können – und also gibt es das System Wissenschaft, das nur dann überzeugend funktioniert, wenn ... Es gibt das Problem irreduzibler Doppel- und Vieldeutigkeiten – und also gibt es das System Kunst, das nur dann ... Es gibt das Problem der absoluten Kontingenz (das Fragen fokussiert wie: warum gibt es Sein und Zeit, warum wurde ich zu diesem Zeitpunkt an diesem Ort als Kind dieser Eltern geboren?) – und also gibt es das System Religion, das Unheil anrichtet, wenn es Zuständigkeit für andere Problemfelder als das der absoluten Kontingenz (also z.B. für Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst) reklamiert.

Diese schlichte Einsicht in die funktionalen Vorzüge ausdifferenzierter Systeme ist Fundamentalisten aller Couleur (ästhetischen, politischen, religiösen etc.) unerträglich. Gegen den Satz „jedes Problem verlangt nach einer spezifischen = funktionalen Lösung“ hält jede Form eines integralistischen moderne-kritischen Fundamentalismus den Aufschrei: „Jedes Problem verlangt nach Erlösung“ – nach einer Erlösung, die nur ein fetischisiertes Integral (der Islam, der Kommunismus, die Rasse etc.) bieten kann. Es gehört zur intellektuellen Faszinationskraft von Wagners Werken, daß sie ein weiteres Motiv ebenso obsessiv durchhalten wie das der Todesfaszination. Es ist kein anderes als das der Erlösung. Alle seine Werke sind um erlösungshungrige Figuren und um Erlösung versprechende Gestalten konstelliert. Sonderlich originell ist diese Motivkonstellation nicht – bzw. wäre diese Motivkonstellation nicht, wenn Wagner ihr nicht häufig eine atemberaubende Wendung verleihe. Es ist kein andere als die, die am Ende des *Parsifal* erklingt: „Erlösung dem Erlöser“.

*

Nach einem großen Wort Nietzsches hat Wagner zeitlebens „über nichts so tief nachgedacht wie über die Erlösung (...): seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein; bald ein Männlein, bald ein Fräulein – das ist *sein* Problem. – Und wie reich er sein Leitmotiv variiert! Welche seltenen, welche tiefsinnigen Ausweichungen! Wer lehrte es uns, wenn nicht Wagner, daß die Unschuld mit Vorliebe interessante Sünder erlöst? (der Fall im Tannhäuser). Oder daß der ewige Jude erlöst wird, *seßhaft* wird, wenn er sich verheiratet? (der Fall im Fliegenden Holländer). Oder daß alte verdorbene Frauenzimmer es vorziehen, von keuschen Jünglingen

erlöst zu werden? (der Fall Kundry). Oder daß schöne Mädchen am liebsten durch einen Ritter erlöst werden, der Wagnerianer ist? (der Fall in den Meistersingern). Oder daß auch verheiratete Frauen gerne durch einen Ritter erlöst werden? (der Fall Isoldens). Oder daß ‚der alte Gott‘, nachdem er sich moralisch in jedem Betracht kompromittiert hat, endlich durch einen Freigeist und Immoralisten erlöst wird? (der Fall im ‚Ring‘). Bewundern Sie insonderheit diesen letzten Tiefsinn! Verstehn Sie ihn? Ich – hüte mich, ihn zu verstehn...“⁴

Nietzsches Diagnose ist schlagend. Und doch kokettiert sie vielleicht nicht nur, wenn sie behauptet, sich vor dem Verständnis des besonderen Tiefsinns in der Ausgestaltung des Erlösungsmotivs im *Ring* zu hüten. Denn sie überhört die spezifische Pointe, die das Erlösungsmotiv schon gleich zu Beginn des *Rings*, also lange, bevor Siegfried die Bühne betritt, ansteuert. Erlösung hat hier nämlich in der profansten aller denkbaren Gestaltungen statt: ein Pfand wird eingelöst. Wotan will „erlösendes Gold“ erjagen, weil es Freia „zu lösen“ gilt. Vor jeder Theologie der Erlösung verschafft sich eine Ökonomie des Erlöses Geltung: In Go(I)d we trust. Alberich löst sich von dem Gesetz, daß alles, was lebt, Liebe will; und er erhält für diesen ungeheuren Verzicht das Rheingold als Erlös. Die Riesen bestehen darauf, einen angemessenen Erlös für ihre Arbeitsleistung zu erzielen und bekommen von den Göttern Freia als das Pfand, das es nun ein- bzw. auszulösen gilt. Um die ewige Jugend schenkende Göttin aus der Gewalt der Riesen zu erlösen, machen sich Wotan und Loge zu Alberich auf, nehmen ihn seinerseits gefangen und akzeptieren das Rheingold, den Ring und die Tarnkappe als Lösesumme. Diese Dreierheit wird wiederum zum Äquivalent, zum Erlös für Weibes Wonne und Wert, wie er in Freia inkarniert ist. Gegen diese Vormacht des Erlöses vor der Erlösung kommt auch Siegfrieds Erlösungsprojekt nicht an. Zwar ist Siegfried gegenüber dem Reichtum des Rheingoldes, dessen Eigentümer er wird, gänzlich indifferent. Schnöder Mammon ist definitiv nicht das Objekt seiner Begierde. Und seine passionierte, Liebe und Lust vereinigende Minne zu Brünnhilde scheint auch das durch Alberich verletzte Ursprungs-Gesetz wiederherzustellen, danach schlechthin nichts zum Ersatz für Weibes Wonne und Wert taugt.

Unter den spätromantischen und realistischen Künstlern des 19. Jahrhunderts zählt der 48-er Revolutionär Wagner sicherlich zu denen, die am aufmerksamsten beobachtet haben, wie die kapitalistische Moderne an dem Programm arbeitet, tradierte, religiöse Erlö-

⁴ Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner; in: Werke, hg. von Karl Schlechta, Bd. II. München 1966, S. 908.

sungsversprechen in das funktionale Versprechen auf einen großen Erlös für (fast) alle zu konvertieren⁵. Zu den Reizen des Wagnerschen Werkes gehört seine Janusgesichtigkeit. Denn es will beides: im Namen eines ästhetischen Absolutismus erhebt es militanten Einspruch gegen die Umstellung von Erlösungs- auf Erlös-Hoffnungen. Zugleich aber schwant ihm, daß sich in der Moderne die Perspektive abzeichnet, sich funktionalistisch von Erlösungsprogrammen überhaupt zu lösen: Erlösung dem Erlöser. Der an Feuerbachs Religionskritik, später an Schopenhauers metaphysischem Pessimismus und Nietzsches Destruktion der Metaphysik orientierte Wagner hat ein Werk komponiert, das die tiefen Ambivalenzen im Projekt der Moderne: nämlich von Gott auf Geld, von Erlösung auf Erlös, von Integralismus auf Ausdifferenzierung umzustellen, ausgemessen hat. Man kann die Frage stellen, ob man für oder gegen Wagner (s Musik) sein soll. Sonderlich ergiebig ist diese Frage aber nicht. Man kann aber auch die Frage stellen, ob man klüger wird und mehr beobachten kann, wenn man Wagners Werke aufmerksam rezipiert – und man wird diese Frage bejahen müssen. Auch deshalb hat ein amerikanischer Wagner-Bewunderer und zugleich Wagner-Kritiker mehr als nur einen geistreichen Kalauer geliefert, als er formulierte: „Wagner’s music is better than it sounds.“

⁵ Zu den Konversionsprogrammen der Neuzeit vgl. das Schlußkapitel von Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne – Eine Geschichte der Medien*. Ffm. 2001.